MARIN SORESCU

„Setea Muntelui de sare"

Primul volum de teatru al lui Marin Sorescu apare după ce piesele au fost reprezentate sau publicate în reviste. Mai mult decît atît: faima dramaturgului n-a aşteptat să iasă de sub tipar *Setea muntelui de sare* şi nu cred că va spori considerabil de pe urma cărţii, fiindcă teatrul e făcut să fie văzut pe scenă, nu citit. Este o artă mai directă decît poezia sau proza, mai şocantă. Satisfacînd nevoia de participare a spectatorului, de dialog nemijlocit cu.artistul, are şi un public mai larg. Cartea este pentru cîţiva cititori şi pentru criticii literari, al căror acces la spectacol trece obligatoriu prin text, care, deprinşi să simtă pămîntul sub picioare, suferă, îmbarcîndu-se pentru călătorii pe ocean, de nostalgia uscatului. Mă număr printre ei, deşi admit că e vorba în definitiv de o rutină periculoasă: lectura înainte de toate. Căci o piesă este, chiar şi tipărită, un spectacol virtual; n-o citeşti, o înscenezi. Esenţa ei este reprezentabilă, concret-plastică. Lucrul rămîne adevărat pentru orice teatru, fie el modern poetic ca al lui Marin Sorescu.

Aici sînt unele probleme de lămurit. întîi, chiar aceea a caracterului poetic. Am fost surprins să constat că tocmai specialiştii au găsit *Matca* sau *Iona* mai mult literatură decît teatru, ca şi cum poezia lor ar ţine de text, de discurs, şi nu de, cum să zic, întregul lor corp fizic. Obiecţia n-are nici un temei, venind de fapt din prejudecata (naturalistă, la origine) că poeticul şi dramaticul se exclud. Piesele lui Marin Sorescu sînt însă poetice în cu totul alt sens decît acela verbal. De altfel, puţine pasaje se pot decupa; piesele nu sînt poeme dialogate. Ele trăiesc, chiar şi la lectură, într-un spaţiu ce nu coincide cu al textului, sparg planul cărţii, construindu-se în trei-patru dimensiuni. Riguros compuse, cu simetrii şi laitmotive, sînt poeme alcătuite din altă substanţă decît aceea a cuvîntului. E vorba de o poezie a imaginii, imposibil de separat de prezenţa unui om în carne şi oase, a unei voci distincte, a unui decor, a mişcării, a jocului de lumini.

Această formulă modernă nu-i străină, desigur, de teatrul modem în genere. După teatrul expresionist al anilor '20, şi după acela epic, al anilor "30-'40, tendinţa principală în drama europeană a fost aceea spre poetic. Marin Sorescu urmează pe Ionesco, pe Beckett, fără a le repeta maniera şi cu atît mai puţin filosofia. Aş zice că se petrece la el un interesant proces de radicalizare în ambele direcţii. Construindu-şi piesa în jurul unui singur personaj ***(Iona, Paracliserul),*** Marin Sorescu interiorizează dialogul, care devine un fel de convorbire a omului cu el însuşi.

Renunţă şi la efectele de suprafaţă ale expresioniştilor şi la „fabula" lui Brecht, încercînd să stoarcă totul din simpla prezenţă, între cer şi pămînt, a unui om. Teatrul cu un singur personaj este, întrucîtva, invenţia lui Marin Sorescu. Dar nu e chestiune de formă: cred că dramaturgul a ascultat aici de o necesitate mai adîncă şi că ceea ce el exprimă cu ajutorul unui singur personaj nu se poate exprima în alt fel. El n-a creat o modalitate scenică, ce ar putea fi reluată pur şi simplu la rîndul ei, ci o viziune dramatică organică, la fel de personală ca a lui Beckett sau Hochhuth, şi care va dispărea o dată cu el. Mai precis: în cadrul unui limbaj dramatic care a revoluţionat teatrul, Marin Sorescu este autorul unor piese care încearcă, îndrăzneţ, să tragă consecinţele noului mod de a concepe spectacolul. Cum nu există dramaturgi ionescieni sau beckettieni, nu vor exista nici sorescieni. Vor exista însă lonesco, Beckett şi Sorescu. în ce constă dubla noutate? ***Iona*** sau *Paracliserul* sînt eroi simbolici, care sintetizează o experienţă a omului în general. Nu eroi singuri, ci singulari: quintesenţa unei anumite atitudini. Nici una din piese nu trebuie interpretată ca o alegorie, ci ca o metaforă compactă a existenţei, ca un raport dintre om şi lume, în care însă lumea nu poate fi închipuită în afara omului. Gestul final, şi al lui Iona, şi al Paracliserului, seamănă cu un sacrificiu: Iona, tăindu-şi burta, după ce a spintecat burţile peştilor ce se înghiţiseră unul pe altul; Paracliserul, dîndu-şi foc, ca unei ultime luminări, spre a sfîrşi afumarea catedralei. în fond, nu e nici laşitate, nici sinucidere: ci asumarea de către om a răspunderii supreme, care echivalează cu încetarea opoziţiei dintre el şi lume. Omul nu se opune lumii, nu e altceva decît ea, ci o conţine. Omul este însăşi lumea. Dintr-un raport exterior, bucuria, speranţa, frica, deznădejdea sau ura devin un raport interior care transformă dialogul în monolog şi aşază în centrul scenei lui Marin Sorescu un singur personaj.

Procedînd ca majoritatea dramaturgilor moderni (care au sfărîmat legile teatrului naturalist şi convenţiile de limbaj ce decurgeau de aici), Marin Sorescu nu scrie totuşi piese pe care să le putem numi „absurde". Epitetul folosit întîia oară de Martin Esslin în legătură cu Beckett, lonesco şi Pinter nu se referea la o ideologie comună sau măcar la piese asemănătoare. Esslin a atras el însuşi atenţia că „absurdul" e resimţirea lipsei de sens a lumii şi implicit a limbajului. Ar fi o dovadă de superficialitate, **o** analogie fără nici un motiv, să vedem în piesele lui Marin Sorescu expresia acestei lipse de sens: din contra, ceea ce e frapant în ***Iona,*** **în** ***Matca*** **şi în** ***Paracliserul*** e tocmai căutarea **unui** sens, a unuia absolut chiar, împinsă pînă la limită. Autorul şi-a gîndit aceste piese ca pe **o** trilogie şi a. intitulat-o

Setea muntelui de sare: o sete, desigur, greu de satisfăcut, uriaşă, ca cele mai înalte aspiraţii ale omului. Această sete metafizică de sens n-are nici o legătură cu disperarea metafizică din *Fin de pârtie* sau din *En attendant Godot.* Sînt posibile mai multe argumente. înainte de orice, se observă că Marin Sorescu este refractar la absurditatea de acest tip prin structură intelectuală. în cele două comedii din volum *(Pluta Meduzei* şi *Există nervi),* folosind mai direct metoda absurdă (dezintegrarea limbajului, lipsa de substanţă a personajului, confuzia etc), o face spre a scrie de fapt aproape nişte satire. Pe Marin Sorescu absurdul îl pune într-o dispoziţie critică, îl face savuros, ironic şi zeflemitor. Amîndouă comediile, agreabile, deşi nu profunde, implică o detaşare sarcastică, un rîs coroziv, atît faţă de filosofia unei părţi din teatrul modern, cît şi faţă de procedeele lui tehnice. Ion, din *Există nervi,* a cărui casă e luată de celelalte personaje drept compartiment de tren, oferă la sfîrşit călătorilor nepoftiţi certitudinea somaţiei de a plăti chiria. Iar apariţia prietenului lui, Alin, care anunţă solemn şi oficial: *„Domnilor, e ora închiderii",* nu mai poate clinti impresia de realitate, fiindcă nu se adresează în fond personajelor, ci publicului, marcînd caracterul convenţional al întregului spectacol. Aici teatrul e ironizat, dar nu ca expresie a unei absurdităţi a lumii, ci ca şi convenţie, în tragedii, în schimb, autorul e serios. Tema tuturor e rezistenţa omului asaltat de bizar şi de iraţional, afirmarea forţei lui chiar şi în situaţiile cele mai tragice. Irina, din *Matca,* refuză să se dea bătută chiar şi cînd apele îi trec peste cap. Ea ridică mîinile în care-şi ţine copilul şi *(„inundată de o lumină a unei imense bucurii",* notează autorul) strigă cu ultima suflare: *„Respiră. Hai, respiră mă! Respiră...".* Paracliserul, cel din urmă paracliser din cea din urmă catedrală, afumă pereţii toată viaţa, singur, părăsit. întreţine credinţa dintr-o idee care nu mai însufleţeşte pe nimeni şi stă la datorie pînă la capăt, chiar cînd, ca Meşterul Manole, i se scot schelele de sub picioare ca să nu mai poată afuma şi o altă biserică. Şi, fiindcă nu mai are nici luminări, îşi dă lui însuşi foc, ca să afume cel din urmă loc alb de pe boltă. încheierea e la fel de superbă şi de puţin laşă ca şi aceea din *Iona,* unde personajul întoarce cuţitul asupra lui, nu ca să scape de răspundere, ci fiindcă îşi asumă cea mai înaltă răspundere: cum nu există nimic pe lume în afara omului, simbol şi sinteză a tot, omul nu poate spera că salvarea îi va veni din afară, trebuie deci să-şi înţeleagă şi să-şi accepte condiţia lui de om. Aş numi quijotică atitudinea celor trei: toţi sînt martiri ai unei idei, păstrătorii pînă la capăt ai speranţei, ultimii mohicani ai iluziei. Nu numai că nu e o împăcare cu absurdul aici, dar e negarea chiar a evidenţei absurdului. *Iona* şi celelalte sînt

tragedii ale speranţei ce se naşte din disperare, ale curajului omului de a rămîne om pînă la capăt. în locul omului dezumanizat, al marionetelor, al groteştilor maşinării vorbitoare din piesele lui Beckett, avem aici cea mai neaşteptată şi mai puţin frivolă reconfortare a noţiunii de umanitate. Nu e un om devenit victimă neputincioasă a unei lumi fără sens: e un om capabil să menţină, prin eroismul lui, intact, inalterat, sensul lumii. Iona, Irina şi Paracliserul au măreţia vechilor personaje de tragedie. Fără a fi lipsite de umor, de putinţa dedublării şi a autoanalizei. Poezia tandră, deşi tragică, a teatrului lui Marin Sorescu vine şi din umorul lui (care decade rareori pînă la frivolitate şi fumisterie). Personajele nu sînt demeţiale, nu au nici chiar îndîrjirea unui Beranger: sînt tragice, dar capabile să-şi ironizeze tragedia, se află în situaţii-limită, dar surîsul nu li se şterge de pe buze. în comedii, ironia e caustică, dizolvantă; aici ea este întăritoare ca o filosofie stenică asupra existenţei.

Fără îndoială, Marin Sorescu este un dramaturg excepţional, care are forţa de a ne oferi în piesele lui acele tragedii moderne ale speranţei, de care avem totdeauna nevoie; fără să închidă ochii la întuneric şi la absurd; regăsind toată superba măreţie a omului care n-a fost cruţat nici de experienţa întunericului, nici de aceea a absurdului.

(România literară, nr. 4, 1975)